MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 06453 389 6

Closson, Ernest
Roland de Lassus

ML
410
L3C5

LES GRANDS BELGES

ERNEST CLOSSON

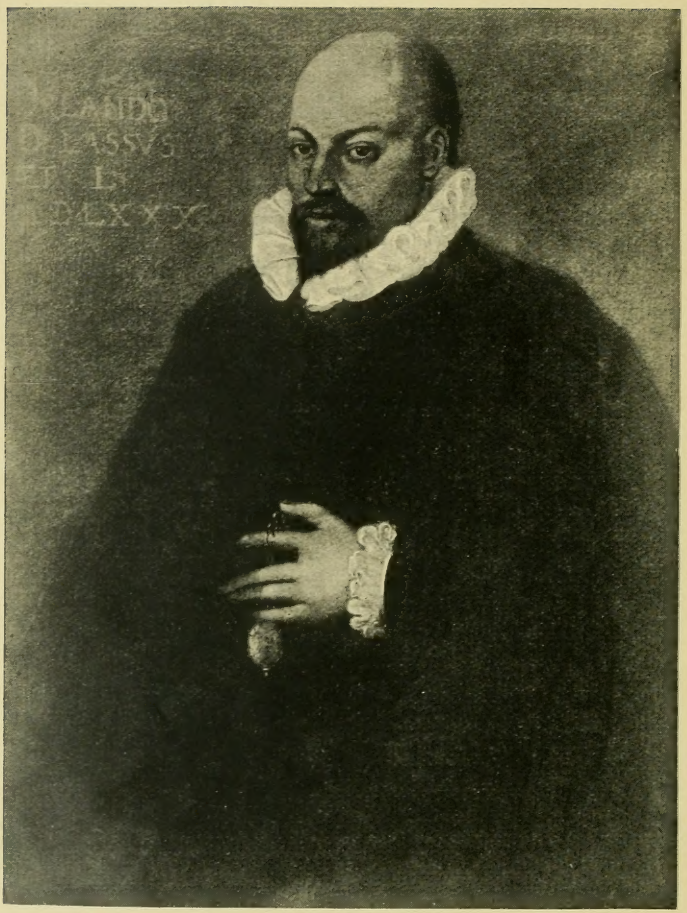
Roland de Lassus

1919

58

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/rolanddelassus00clos



ROLAND DE LASSUS
d'après le portrait attribué à Von Aachen (1580)

LES GRANDS BELGES

ERNEST CLOSSON

Roland de Lassus

1919

TURNHOUT
ÉTABLISSEMENTS BREPOLS, S. A.
Imprimeurs-Éditeurs

LIBRARY
OCT 16 1964
UNIVERSITY OF TORONTO

ML
410
L3C5

934623

ROLAND DE LASSUS

Evoquer l'art d'un musicien du temps passé n'est point chose facile. La musique ne se décrit pas, elle s'éprouve, se vit ; surtout, elle est étroitement liée à un milieu et à un temps, en dehors desquels nous manquons de point de repère pour la comprendre. Les littératures de toutes langues sont reliées entre elles par la précision du verbe convenu, les arts plastiques par l'imitation de la nature : un arbre, un animal, un visage sont toujours et partout reconnaissables. Il n'en est pas de même de la musique, art de création absolue. Tandis que les figurines d'un ivoire japonais ou chinois sont pour nous parfaitement claires, la musique de ces peuples nous est lettre morte. Et tandis que la statuaire grecque nous communique encore un frisson esthétique, la musique des anciens Hellènes (qu'eux-mêmes plaçaient au-dessus de leurs arts plastiques) n'intéresse plus que les initiés, bien que sa théorie et son mécanisme nous soient à peu près aussi connus que le solfège moderne. A ce titre, peut-être peut-on dire qu'il n'y a pas de chef-d'œuvre musical universel, ni éternel ; le temps viendra où une symphonie de Beethoven sera aussi incompréhensible à nos descendants que le sont pour nous les monodies qui enthousiasmaient Platon et Aristote. — Or, il en est peut-être déjà un peu ainsi de l'école à laquelle appartenait Lassus.

La musique classique que nous pratiquons, que nous *sentons* (vraie manière de comprendre en matière musicale) n'est pas antérieure au XVIIe siècle. Plus avant, nous remontons dans la période archaïque, et la compréhension n'est plus aussi immé-

diate. La mélodie est toujours là, mais les procédés techniques, la conception esthétique sont si différents des nôtres que, pour les faire comprendre, il faut évoquer toute l'évolution musicale antérieure, parler des prédécesseurs, des contemporains du maître visé, dût-on réduire d'autant l'objet principal : ce sont les inconvénients propres aux sujets à la fois spéciaux et lointains.

Tel est, entre autres, le cas de Lassus.

***

La biographie de Lassus a donné lieu à de nombreuses erreurs de nom, de lieu et de date. Nous n'en citerons qu'une seule, mais sur laquelle nous voudrions insister particulièrement, parce qu'elle est la plus répandue. Il s'agit du nom de l'artiste, qui ne s'est jamais appelé *Delattre* ou *de Lattre*, comme on le veut généralement, mais Lassus. Imaginée par Vinchant (*Annales du Hainaut*), propagée par Delmotte et par Matthieu, officiellement consacrée par la statue de Munich, elle fut acceptée, puis réfutée par Fétis et par d'autres depuis plus de soixante ans. Lassus a signé de différentes manières, surtout *Orlando di Lasso*, mais jamais « Delattre ». Cette erreur si accréditée procède d'une confusion. On a pensé que « Lassus » était un de ces noms latinisés, de mode en Italie au XVIe siècle, et qui avaient notamment pour but d'accomoder nos rudes noms flamands aux gosiers transalpins. C'est ainsi que le théoricien musical de Verver (le teinturier) devint « Tinctor », de Wolf (le loup), « Lupi », Breekop (large tête), « Grossi Capiti ». — Mais « Lassus » n'est pas un nom latin, mais un vieux mot français, contraction de *là-dessus*, comme « lassous » est une contraction de *là-dessous*. Aussi ne devrait-on pas prononcer « Lassusse », mais « Lassu ».

Par les dieux de *lassus* et les dieux de *lassous*,

dit un vers du temps. Le premier mot termine même cette épitaphe, rimée pour notre musicien par un contemporain :

Prie, o passant, que l'esprit soit *là sus !*

Si l'on voulait quand même un synonyme français de Lassus, ce n'est pas *Delattre* qu'il faudrait dire, mais *Delahaut*, — nom bien connu chez nous, et qui fut effectivement porté par une branche de la famille de Lassus.

La vie de Lassus est typique de ce XVIe siècle tout débordant de tumultueuse activité où, sur la base de la langue latine, une sorte d'internationalisme s'établit entre intellectuels de tous pays, où les voyages se multiplient, malgré les difficultés des communications, où l'on voit notamment nos musiciens quitter, tout enfant, la ville ou le village natal, étudier leur art dans quelque maîtrise renommée (notamment à Cambrai), passer ensuite d'un pays à l'autre, d'une cathédrale à une chapelle princière, arriver à la notoriété, souvent entrer dans les ordres et revêtir un canonicat important, leur permettant de travailler en paix. On songe au mot de Taine, à propos de Gleyre : « Ainsi faisaient les artistes de la Renaissance, parmi des calamités bien pires que les nôtres : ils considéraient le monde comme une matière à tableaux, peignaient beaucoup, raisonnaient peu, tâchaient de ne pas être tués et, une fois échappés au péril, n'y songaient plus. »

Roland de Lassus est né en 1520 à Mons (le *Dictionnaire du XIXe siècle*, de Larousse, dit erronément Bergues). C'était une famille d'autochtones, établie là depuis le XIVe jusqu'au XVIIIe siècle. Il existait près de Courtrai un fief nommé Lassus, mais rien ne prouve que la famille du musicien en fût originaire ; un village situé dans les Vosges porte d'ailleurs le même nom, également répandu en pays germanique sous la forme du préfixe *over* et *ober*. A sept ans, Roland chantait à l'église de St Nicolas de sa ville natale, dans la rue d'Havré (en ce temps-là rue d'Havrecq) ; une légende assure même qu'il fut enlevé plusieurs fois, à cause de sa belle voix. A douze ans, il suit, comme chantre, Ferdinand de Gonzague à Milan et en Sicile. Il travailla le chant, le luth, le latin et les langues modernes. A treize ans, on le retrouve à Naples et à Rome ; et à vingt-deux, il est maître de chapelle à St Jean de Latran, poste considérable que Palestrina devait occuper quatorze ans plus tard. (Pareille nomi-

nation suppose, chez ce jeune homme de vingt et un ans, un talent hors pair et une véritable notoriété. Un retour au pays natal, un voyage en Angleterre et en France, à cette époque, restent douteux. Mais il est certain qu'en 1554 Lassus arrive à Anvers, ou il séjournera deux ans et où il publie le premier recueil de ses madrigaux à quatre voix (le premier livre des madrigaux à cinq voix paraissait en même temps à Venise). Et c'est à Anvers qu'avec d'autres musiciens belges il est engagé par Albert V, duc de Bavière (dit le Généreux), pour les besoins de sa chapelle. — Nous ne rééditerons pas ici le passage fameux de Guichardin sur la notoriété européenne des musiciens néerlandais, justifiant un pareil choix.

A Munich, Lassus se fait remarquer et, dès 1562, il est maître de chapelle de la cour de Bavière, ce qui était alors la plus haute situation musicale de l'Allemagne. Le duc lui assurait des avantages considérables qui furent confirmés au musicien, après la mort de son maître, par le fils de ce dernier, Guillaume.

Entretemps, Lassus voyage. En 1571, il est à Paris, d'où il dédie au duc un recueil ; en 1574, à Trieste, Mantoue, Ferrare, Bologne, Florence, où il s'occupe d'engager des artistes, à Rome, où le Pape lui fait grand accueil. En cette même année 1574 se place un événement caractéristique. Le roi Charles IX de France, « plein d'ardeur de le pouvoir avoir », fait offrir à Lassus la place de maître de chapelle de sa Cour et, sur les conseils même de son souverain, Lassus, si bien à Munich, accepte et se met en route. — Mais à Francfort il apprend la mort du roi de France et retourne chez Albert, lequel est trop heureux de le reprendre, en lui conférant de nouvelles faveurs. Le musicien montois fut l'objet d'autres sollicitations encore. Entre autres, la Cour de Saxe lui avait offert une situation avantageuse à Dresde, avec mission de composer des psaumes pour l'Église réformée, mais il avait refusé, à cause de ses convictions. Vers 1590 commencent à se manifester chez Lassus de la fatigue, de l'humeur noire, un affaissement moral qui effraye sa femme. « Il parle toujours de la mort », gémit-elle dans une lettre. Déjà en 1574, les mêmes faits s'étaient produits ;

dans ses lettres, Lassus se plaignait de pensées sombres : « Je suis *un petit* entré en la mélancolie...Après la mort, je n'y penserai plus. » Mais cette fois, le mal est sans remède et c'est dans un état de complète déchéance intellectuelle que le grand homme s'éteignit à Munich, le 14 Juin 1594, la même année que son illustre émule Palestrina, à l'aurore des temps nouveaux de la musique. Il fut inhumé à Munich, au cimetière des Franciscains, où un tombeau monumental, en marbre rouge, recouvrit ses restes. Les principaux motifs de ce tombeau se trouvent aujourd'hui dans le jardin du Musée national de Munich.

Lassus avait épousé, en 1558, Regina Weckinger, dame d'honneur de la duchesse, qui ne lui survécut que six années. De ce mariage naquirent six enfants, quatre fils et deux filles. L'aîné des fils, Ferdinand, fut d'abord attaché à la chapelle du comte Frédéric de Hohenzollern, d'où il passa à Munich pour y hériter de la charge paternelle ; le second fils, Rodolphe, fut organiste à la cour de Bavière ; un petit-fils devint maître de chapelle de l'électeur Maximilien.

Le nombre élevé des portraits anciens de Lassus atteste la célébrité de l'artiste. Le plus connu est celui que Sadeler dédia à Roland lui-même en 1593, un an avant la mort de l'artiste. Nous lui préférons toutefois celui que nous reproduisons en tête de ces pages et dont les principaux caractères se retrouvent dans les autres effigies, particulièrement dans le rude « bois » publié dans la *Continuation des Mélanges* de Lassus, en 1586. Notre portrait montre un homme d'allure vigoureuse. La tête qui émerge de la haute collerette a le crâne ras-tondu, le front dénudé, barré de rides transversales, — les plis soucieux de l'effort et de la concentration intellectuelle, — des yeux en amande, de fortes mâchoires, des moustaches tombantes au-dessus d'une barbiche en pointe. L'ensemble donne une impression d'énergie, de puissance et de volonté.

Les circonstances de la mort de Lassus n'ont rien d'étonnant si l'on envisage l'activité déployée par lui jusque dans un âge relativement avancé. D'abord son œuvre vraiment formidable. « J'ai beaucoup travaillé mon pauvre et débile esprit nuit

et jour », écrit-il en 1574. Ensuite ses fonctions, très absorbantes. Après la mort du duc Albert, il se sentit si fatigué qu'il sollicita la permission de faire un séjour à la campagne. Le duc accorda l'autorisation demandée, mais moyennant une diminution d'appointements ; et l'artiste, assez intéressé, renonça à la combinaison. Lassus avait sous ses ordres un personnel considérable, qu'il augmenta constamment. En 1560, il engage des enfants de chœur en Belgique ; la Gouvernante des Pays-Bas, Marguerite de Parme, s'émut même de ces engagements d'artistes belges en Allemagne et adressa, de ce chef, des remarques à Lassus... Au total, celui-ci dirigeait une soixantaine de chanteurs et une trentaine d'instrumentistes : violes, cornets à bouquin, trompettes, trombones, luths, etc. Ces artistes se faisaient entendre isolément ou ensemble, à l'église, dans des festivités, aux repas de la Cour. Lassus devait satisfaire à tous les caprices de son maître. Il met en musique de ses poêmes latins. La veille de son mariage, le présomptif Guillaume manifeste le désir d'avoir à sa noce de la comédie ; et Lassus, en un jour, improvise et met sur pied, avec un de ses collègues, une de ces pantalonnades italiennes, telle qu'il en a vues pendant ses séjours dans la péninsule en Italie. Cela s'appelle la *Cortegiana innamorata* et Lassus, tout à la fois auteur, compositeur, régisseur et acteur, y paraît sous les traits du *magnifico*, le vieillard amoureux et dupé de la *commedia dell'arte*.

La correspondance de Lassus montre en lui un vrai Wallon, nous dirions même, spécifiquement, un Hennuyer et un Montois, d'une jovialité narquoise, aimant rire et boire. Ses lettres sont remplies de calembours, à la vérité assez piteux, et de grosses farces rabelaisiennes. Polyglotte, il fait le plaisant en se servant d'une sorte de sabir où se mêlent le latin, le wallon, le français, l'italien, des bribes de flamand et d'espagnol. Il est facétieux jusque dans sa signature : *De Vostra Excellentia Serviteur, non Patron, mais Poltron* ; ou : *Secrétaire Public Orlando Magnifique* ; ou : *Orlando di La Sol* (il dessine un *la* et un *sol*) ; ou encore : *De Vostra Excellentia Umilissimo Servitorissimo.*

Une particularité caractéristique de la vie de Lassus à Mu-

nich consiste dans ses relations avec la Cour. Son attitude vis-à-vis du duc n'a rien de celle d'un courtisan. Il n'a pas, à son égard, le respect aplati qu'un indigène n'eût pas manqué de témoigner à son maître. Ici encore, il est bien de chez nous. On songe à *van* Beethoven en compagnie de ses nobles amis, les princes Kinsky, Lichnowsky et l'archiduc Rodolphe. Ses relations avec le duc sont à la fois respectueuses et familières. Guillaume tenait parfois cour joyeuse à Landshut, un château dans les montagnes, et l'un de ses commensaux préférés était Lassus, gai compagnon et franc buveur. La correspondance du compositeur avec son maître témoigne de cette intimité. Le musicien revient à Munich et fait part au duc de son retour « par la pluie ». « Le soir, il boira dans son jardin à la santé du duc ». Il lui présente les compliments de sa femme « et du petit Rudolph ». Il baise la main du duc ; sa femme et « tout son petit ménage » en font autant. Nous donnons en appendice un spécimen de cette littérature épistolaire. Et sa femme adopte le même ton, mais dans une note plus atténuée, — elle est du pays. Après une absence de Roland, elle remercie respectueusement le duc de lui avoir renvoyé son époux ; celui-ci n'écrit pas lui-même, il est un peu fatigué, « surtout d'avoir joué à la balle ». Et le duc de répondre avec bonhomie qu'entre eux il n'est pas besoin de remerciements respectueux.

Notre Montois ne fut pas un assimilé. On a vu avec quel empressement il avait accepté un poste auprès du roi de France. Une dédicace à Granvelle donne à penser qu'il ambitionnait une situation dans sa patrie elle-même. Il devait ignorer la langue allemande, ou à peu près. « Comme tous ceux qui se servent de plusieurs langues, écrit-il, leur emploi laisse un peu à désirer chez moi ; mais j'aime le latin, le wallon, le français et le néerlandais, quel que soit le chant visé. » De l'allemand, il n'est pas question. Dans sa correspondance cette dernière langue n'apparaît guère, le fond consiste dans le français et l'italien. C'est de ces deux langues qu'il se sert dans sa correspondance avec son maître ; et l'on suppose qu'une main secourable intervint dans l'élégante rédaction de ses dédicaces allemandes. Parmi

ses œuvres profanes, un dixième à peine est composé sur texte allemand, le reste en italien, en français et en latin. Un éditeur allemand de Lassus remarque d'ailleurs qu'il était peu au courant de la littérature du pays. Ses chansons allemandes sont empruntées en majeure partie au folklore local; il connaît également Hans Sachs, l'illustre maître-chanteur nurembergeois, dont il met un fragment en musique. Mais là se bornent ses rapports avec la poésie germanique. Au contraire, il est très au courant de la littérature française à partir d'Alain Chartier ; il connaît davantage encore la poésie italienne, à laquelle il emprunte, depuis Pétrarque jusqu'à Fiamma, force sonnets, canzones, madrigaux, chants religieux, héroïques et pastoraux, jusqu'à des fragments de la *commedia dell'arte.*

Une pareille situation était rendue possible par le caractère peu national de la littérature et de la vie de cour dans l'Allemagne d'autrefois, soumise au moyen-âge à l'influence française, plus tard à l'influence italienne, puis de nouveau à l'influence française. La pièce comique dont nous avons parlé tout à l'heure est rédigée en italien, ce qui suppose la connaissance généralisée de cette langue à la cour. Somme toute, notre compatriote paraît avoir été autant chez lui à Munich que Voltaire le sera à Potsdam.

Nous avons dit que Lassus jouissait d'une situation considérable. En mourant, il laissait une fortune de 4.400 florins (somme appréciable pour l'époque), placée à bon intérêt à la caisse du Trésor. Ce Montois est le plus célèbre musicien allemand de son temps, et peut-être d'ailleurs. Certains de ses contemporains le placent au-dessus de tous les musiciens indistinctement. Dans la préface d'une édition parisienne de ses chansons, en 1572, on lit : « ...Le divin Orlande, qui comme une mouche à miel a cueilly toutes les plus belles fleurs des antiens, et outre semble avoir seul desrobé l'harmonie des cieux pour nous en resjouir sur la terre, surpassant les anciens et se faisant la seule merveille de notre temps. » Les appréciations de ce genre pourraient être multipliées. Chacun s'évertue à louer le génie de Lassus, à énumérer ses mérites.

Dans son *Traité de musique,* Adrien Le Roy écrit à son sujet (1585) :

Le grand maître et suprême ouvrier, l'excellente et docte veine duquel pourrait seule servir de loi et de règle à la musique, attendu que les admirables inventions, ingénieuses dispositions, douceur agréable, propreté nayve, nayveté propre, traits signalés, liberté hardie et plaisante harmonie de sa composition fournissent assez de sujets pour recevoir sa musique comme patron et exemplaire, sur lequel on se peut seurement arrêter !

L'Empereur Maximilien, le Pape confèrent à Lassus des lettres de noblesse. Le florentin Vincenzo Galilei (le père du physicien) l'appelle *il mirabile Lassus,* un autre l' « Apollon allemand ». Il est « le plus savant homme du siècle ». On le citait dans les sermons. Un de ses motets était réputé posséder le pouvoir de dissiper les nuages, afin de permettre au soleil d'ouïr cette merveille. Vondel célèbre Lassus dans ses *Méditations,* Ronsard fait de lui « un être plus que divin ». Jodelle lui consacre un long poême, où on lit :

... L'aile qu'Orlande peut donner aux vers est telle
Que son vol, animé de mouvements si beaux,
Si prompts, si hauts, surpasse en volant toute autre aile...

La ville de Mons avait conservé le culte de son glorieux enfant, dont une effigie figura jusqu'en 1680 dans l'église St Nicolas, où il avait chanté tout enfant. En 1849, on inaugura à Munich la première statue de Lassus, par Wiedemann. Quatre ans plus tard, entraînée par l'exemple, Mons lui élevait à son tour une fort belle statue, due au sculpteur tournaisien Frison ; — malheureusement, les 2.400 kilos de cuivre qu'elle contenait la signalaient à la rapinerie allemande, et la statue fut mise en pièces dans les derniers mois de la grande guerre...

Chose curieuse, il n'existe jusqu'ici sur Lassus que des travaux rares et insuffisants. L'ouvrage déjà ancien de Delmotte, ainsi qu'un livre publié par Declève à l'occasion de l'inauguration de la statue de Mons (1894), ne sont que des travaux de vulgarisation. L'article « Lassus », dans la *Biographie nationale*

de Belgique, fut confié à F. Loise, un littérateur, peu qualifié pour étudier cet art spécial et déjà si lointain. Il existe quelques biographies du maître, par Ad. Matthieu (1838), par von Destouches et par Sandberger (ces deux dernières, toutes deux en allemand, publiées en 1894), par Mantevani (en italien, 1895). Un ouvrage d'ensemble n'a pas encore vu le jour. Ce qu'il y a de mieux jusqu'ici à ce point de vue, ce sont, il faut bien le dire, les détails consignés par Sandberger dans son *Histoire de la chapelle de cour bavaroise sous la direction de Lassus* (*Beitraege zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso,* trois volumes 1894-1895), ainsi que les préfaces de Sandberger et de Haberl aux volumes déjà publiés des œuvres complètes [1]).

Nous avons dit que l'œuvre de Lassus était «formidable», et ce qualificatif ne paraît nullement exagéré. Cet homme devait travailler avec une sorte de frénésie. Il est le compositeur le plus fécond qui ait jamais existé. On a de lui plus de 2.300 compositions, dont 1.572 religieuses et 765 profanes (il y en avait vraisemblablement davantage). Il y a là, entre autre, 51 messes, 180 Magnificats, 780 motets de deux à douze voix et autant de chansons polyphoniques profanes, tout cela dédié à des souverains, des princes, des pontifes, des prélats. Les manuscrits sont établis non en partition comme aujourd'hui, mais en parties séparées seulement. On en conserve plus de 300 à Bologne ; Munich possède un exemplaire splendidement enluminé des Psaumes de la Pénitence. Aucun autre compositeur de ce temps ne fut imprimé et réimprimé aussi souvent. Rien qu'au XVIe siècle, ses œuvres parurent à Munich, Nurenberg, Heidelberg, Francfort, Gratz, Rome, Venise, Anvers, Louvain, Paris, Lyon, Douai, La Rochelle. Après la mort du maître, ses fils Rodolphe et Ferdinand publièrent, sous le titre de *Magnum opus musicum,* l'ensemble des motets déjà connus ou inédits.

---

1) Heureusement, cette lacune regrettable de la musicologie belge va être comblée. Notre confrère M. Ch. Van den Borren a consacré au grand musicien belge un travail approfondi qui peut-être aura vu le jour au moment où paraîtront ces lignes. L'ouvrage nous est inconnu, mais la compétence et la conscience scientifique de l'auteur permettent d'assurer que son travail sera complet et définitif.

Enfin, en 1894, à l'occasion du trois-centième anniversaire de la mort du musicien, la publication d'une édition complète et définitive de ses œuvres fut entreprise sous les auspices du Gouvernement belge ; une vingtaine de volumes ont paru jusqu'à présent. — Malheureusement, cette édition paraît à Leipzig, avec commentaires en langue allemande seulement...

***

Replaçons à présent notre musicien dans l'histoire de la musique.

Il conviendrait, suivant nous, de classer les artistes créateurs non seulement d'après leur mérite intrinsèque, mais encore indépendamment de celui-ci, d'après leur mission artistique. Le résultat serait quelquefois notablement différent de celui auquel on arrive au moyen des procédés habituels de la critique. On distinguerait alors : les créateurs de forme et de style, comme Bach, Beethoven, Wagner, Franck ; les précurseurs, comme Ph.-Em. Bach et Liszt, enfin les épigones, ceux qui clôturent une période de l'art, comme Brahms et Saint-Saëns. Or, Lassus ne fut ni un précurseur, ni un créateur, mais un épigone. Avec Palestrina, il représente le crépuscule prestigieux d'une admirable période de l'histoire de l'art musical, celle de la polyphonie absolue. — Mais c'est ici qu'il nous faut remonter à quelques siècles en arrière.

Jusqu'au IXe siècle, la musique européenne appartient uniquement au style dit de la *monodie* ou de l'*homophonie* absolue. Pas d'accompagnement, pas d'harmonie. Une voix ou un instrument, ou des voix et des instruments exécutant à l'unisson. Un ouvrier ou une servante chantant au travail font de la « monodie », une bande d'enfants chantant ensemble dans la rue de l'« homophonie ». La polyphonie, ou exécution à plusieurs parties distinctes simultanées, apparaît vers le IXe siècle. Elle débute avec quelques formes rudimentaires telles que l'organum, le déchant, le faux-bourdon. Puis vient le *motet* religieux ou profane, où l'on entend simultanément plusieurs mélodies, sur des textes différents, souvent en langues différentes. On pratique l'imitation et le canon, où une même mélodie est re-

prise à une certaine distance et à un certain intervalle par une autre voix. Tout cela se compose et se perfectionne en Angleterre (où la critique moderne incline de plus en plus à placer le berceau de la polyphonie), à Paris, à Florence, — et l'on arrive peu à peu à l'école dite du contrepoint néerlandais.

Les plus profanes ont entendu parler de l'école néerlandaise, la première grande école internationale, tant célébrée de Fétis et des musicologues de sa génération. Les études contemporaines ont notablement restreint son importance. D'une part, on a constaté que les formes pratiquées par ces maîtres existaient avant eux, qu'ils ne les avaient pas inventées ; d'autre part, à partir de la moitié du XVIe siècle, ils perdent la direction du mouvement musical, qui est reprise par les Italiens dominés par la grande figure de Palestrina.

Il n'en est pas moins vrai que de la moitié du XVe à la moitié du XVIe siècle, ce sont les Belges qui, unis aux musiciens du Nord de la France, dirigent le mouvement musical dans tous les pays : en Italie, en France, en Espagne, en Allemagne, en Autriche, en Bohême, qu'ils alignent, durant cette période, un nombre imposant de musiciens flamands et wallons qui peuplent toutes les maîtrises et toutes les chapelles. Nous disons bien « flamands et wallons ». Le terme « école néerlandaise » est généralement compris comme équivalent d'école « flamande », alors qu'en réalité, l'école comprend autant de wallons et de Picards que de Flamands, de sorte qu'il serait plus juste de la qualifier de « franco-néerlandaise » ou, comme fait parfois Fétis, de « gallo-néerlandaise » : Dufay et Binchois, ses fondateurs, Josquin de Près, une de ses illustrations, enfin Lassus, sont wallons ou nord-français. Les motifs de cette confusion sont assez complexes et valent qu'on s'y arrête. Ses origines remontent haut. Dès le XVIe siècle, tous nos musiciens indistinctement sont qualifiés, en Italie et en France, de *fiamingi* ou « flamands ». Dans la *Cortegiana innamorata,* la comédie improvisée à Munich par Lassus lui-même, un des personnages demande :

— Comment Orlando, *en sa qualité de Flamand,* a-t-il pu faire le Vénitien ?

Le même qualificatif accompagne le nom du maître dans la liste des lauréats du « puy » d'Evreux en 1575, où il avait gagné le premier prix, consistant en un orgue en argent. Et cela dure. Si l'on veut chercher le nom de Lassus dans l'*Encyclopédie,* c'est sous la lettre F, au mot « flamand », qu'on le trouvera. A ce moment cependant, ce mot avait déjà changé de signification. « Néerlande » ou « Pays-Bas » désignaient auparavant l'ensemble des territoires flamands, hennuyers et nord-français soumis au sceptre de la maison de Bourgogne. Plus tard, les mêmes mots désignent, évoquent immédiatement à l'esprit la Hollande et la Flandre. Aussi l'expression d'école *néerlandaise,* vulgarisée par les historiens modernes du groupe, ne pouvait-elle manquer de prêter à confusion, et c'est ce qui est arrivé. Lorsque le Montois Fétis qualifie son concitoyen Lassus de « flamand », nous entendons bien qu'il veut désigner par là l'école ; mais quand un étranger, M. d'Indy, écrit cette phrase lapidaire : « Lassus, flamand, né à Mons », nous ne sommes pas très sûr qu'il ne s'agit pas d'une erreur ethnographique, comme les Liégoises flamandes de Hugo.

Mais reprenons notre récit. Les maîtres dont nous avons parlé emploient le style polyphonique-contrapontique, qu'ils portent peu à peu à une perfection et à une splendeur inouïes. Les premiers, Dufay et Binchois, sont encore de vrais primitifs de la musique, joignant à un archaïsme plein de charme une touchante ingénuité. Mais déjà le flamand Ockeghem est un redoutable fort-en-thème pratiquant tous les artifices contrapontiques, les jeux algébriques qui répondent si bien à la conception scientifique de la musique qui est celle du temps. Art peu personnel d'ailleurs. Les vieux maîtres ne sont point encore atteints de ce prurit de la nouveauté à tout prix, de ce besoin urgent d'intéresser l'univers au dégagement de leur impersonnalité, qui distinguent les modernes. La plus grande partie de l'art des Gallo-Néerlandais est même impersonnel par essence en ce sens qu'il consiste surtout dans la technique du développement polyphonique. Quant au thème lui-même (l'essentiel pour un moderne), il est généralement un motif emprun-

té à la liturgie ou au folklore. Toutefois, après Ockeghem, le picard Josquin, le « prince des musiciens », atténue quelque peu cette virtuosité forcenée, introduit dans le contrepoint la recherche de l'expression. Vient alors l'école de Venise, fondée par le flamand Adrien Willaert. Celui-ci, guidé en cela par la disposition de l'église Saint Marc, avec ses deux tribunes et ses deux orgues, crée la composition à double chœur, sans plus guère de contrepoint.

C'est vers ce moment que les Gallo-Néerlandais perdent la direction du mouvement musical, du moins en Italie. Ils ne se dirigent d'ailleurs plus tant vers ce pays, mais plutôt vers l'Est : Lassus à Munich, Hollander à Vienne, De Monte (Van den Berghe) à Prague. En Italie même, Palestrina recueille le sceptre de Josquin et de Willaert, continue le procès de clarification et d'idéalisation du contrepoint, et l'école néerlandaise se résoud dans l'école romaine. Puis, pour des raisons multiples, trop longues à exposer ici, le style musical évolue soudain vers une esthétique qui est la négation même des recherches contrapontiques d'Ockeghem. Les dernières années du XVIIe siècle voient s'écrouler ce monument majestueux de la polyphonie franco-néerlandaise, que nos maîtres avaient pieusement élevé durant cent cinquante ans. Les œuvres de Palestrina et de Lassus sont republiées avec des modifications au goût du jour. A Venise même, les Italiens et les derniers Néerlandais, pris à leur tour du vertige de la Renaissance (à laquelle la musique était demeurée étrangère jusque là), font de l'humanisme musical. Dans leurs madrigaux polyphoniques (la nouvelle forme à la mode), ils abandonnent le diatonisme des tons d'église, se jettent dans le chromatisme et l'enharmonie soi-disants imités des Grecs, ils se livrent à de curieuses recherches expressives, d'une expression en quelque sorte matérielle. Le texte parle-t-il de soupirs, des silences interrompent la phrase musicale ; l'idée de durée s'exprime par de longues tenues, etc. (ces particularités se retrouveront jusque chez J.-S. Bach, disciple indirect de nos vieux maîtres). On pressent le drame lyrique.

— Et Lassus ? Que fait-il ?

— De tout, — et c'est pourquoi nous avons dû si longtemps nous entretenir des autres. On ne peut mesurer son importance qu'à condition de connaître ses prédécesseurs. Lassus est une synthèse. On dirait qu'ayant conscience du moment historique qu'il représente, du tournant où il vit, il éprouve le besoin de résumer tous les maîtres qui l'ont précédé, toutes les écoles qui l'entourent. On retrouve dans ses œuvres les conquêtes de plusieurs générations. Il écrit des morceaux dans le style archaïque de Dufay et de Binchois, des compositions canoniques comme celles d'Ockeghem et de de Près, des morceaux à double chœur comme Willaert ; enfin, vivement impressionné par les derniers maîtres de l'école vénitienne, notamment son compatriote Cyprien de Rore, il écrit comme lui des madrigaux chromatiques. Il est donc impersonnel ? Certes non. Écoutons Ambros, le célèbre historien de la musique : « Français dans ses chansons imprimées chez Susato, à Anvers, il est italien dans ses madrigaux et allemand dans ses chansons allemandes, mais partout il est comme chez lui, tant il parle en maître ces différents langages, et il conserve sa physionomie distincte, sa personnalité géniale. C'est en cela surtout qu'il est unique et que personne ne l'a égalé. »

Dès sa vingtième année, on trouve Lassus en pleine possession de son métier, plastique dans la forme, ferré sur le contrepoint, attentif à la déclamation du texte et, malgré une simplicité toute populaire, audacieux dans les combinaisons des voix entre elles. Examinons un instant cette technique. Lassus écrit à deux, trois, cinq, huit parties et plus, sans accompagnement : nous sommes sous le régime de la polyphonie absolue. Et la sienne est merveilleuse d'habileté et de souplesse, les diverses parties évoluent avec cette indépendance réciproque qui est la marque de l'école et dont Jean-Sébastien Bach offrira au monde la dernier exemple. (Les transcriptions modernes, hâchant de barres de mesure la libre cantilène gallo-néerlandaise, voilent à nos yeux ces heureuses caractéristiques.) Quelques morceaux, spécialement ceux de caractère méditatif et sérieux (comme le motet *Fertur in conviviis*) sont plutôt de

style harmonique (en accords). Souvent aussi, le compositeur débute par de l'harmonie, puis les voix s'essaiment polyphoniquement (telles, les chansons *Si j'étais où mon âme désire* et *Ce faux Satan*). Cette harmonie de Lassus n'est pas dénuée d'intérêt. On trouve chez lui (comme chez beaucoup de ses contemporains d'ailleurs) de ces accords que la théorie, toujours en retard sur la pratique, ne devait expliquer que beaucoup plus tard. Ce qui manque encore, ce qui caractérise l'archaïsme du XVIe siècle et le sépare nettement du XVIIe, c'est le sens de la modulation. Le compositeur tourne toujours dans la même cage tonale ; parfois il tente de s'en évader, esquisse une modulation, pour retourner brusquement à la tonalité de départ, sans logique apparente comme sans souci des heurts harmoniques qui en résultent. Dans le *Regina cœli* en *fa*, le plan modulatoire consiste en un simple balancement entre les tonalités jumelles de *fa* (tonique), *si* ♭, *ut*. A un moment donné, l'intervention d'un *mi* ♭ annonce un mouvement vers la tonalité de la sousdominante *si* ♭ ; mais au *si* ♭ succède, *dans une autre partie*, un *si* ♮ qui marque un saut à la sur-dominante *ut*, d'où entre le *si* ♭ et le *si* ♮ le « frottement » désagréable que la théorie harmonique élémentaire d'aujourd'hui condamne sous le nom de « fausse relation ».

Lassus distingue nettement entre la musique sacrée et la musique profane. Dans la première, il observe les vieux modes, les tons d'église, tout en s'efforçant de se conformer au caractère du texte. Dans la seconde, il est beaucoup plus libre. Il rompt délibérément avec le diatonisme des tons d'église, cherche à intensifier l'expression par la nouveauté des rythmes, des mélodies et des harmonies.

Nous avons dit que les maîtres gallo-néerlandais travaillaient généralement sur des motifs étrangers et de préférence populaires. Lassus, lui aussi, a pratiqué ce genre, notamment dans ses messes « Triste départ », « Je suis déshéritée », « Entre vous filles », etc. Dans ce cas, la dite mélodie est reprise dans chacun des cinq parties de la messe, mais toujours modifiée, comme dans le Benedictus de la messe « Douce mémoire », où le motif

est à peine reconnaissable. Mais la majorité de ses œuvres, motets, chansons profanes, madrigaux sont entièrement personnelles. Sa mélodique y apparaît simple et de belle ligne, d'une plasticité parfaite, ornée parfois de gracieux mélismes, d'arabesques, qui la rehaussent sans la brouiller.

Quant à son expression, elle est d'une sûreté et d'une force qui ont frappé ses contemporains et qui, de nos jours, l'ont fait comparer à Michel-Ange. Même ses chants religieux sont parfois éminemment dramatiques. Il suit le texte pas à pas ; dans un même morceau, il est tour à tour menaçant, courroucé, implorant, miséricordieux, tendre. Cette variété dans le sentiment religieux est la qualité qui signale les célèbres Psaumes de la Pénitence.

Mais c'est surtout dans ses chansons profanes qu'il faut étudier Lassus, et notamment dans ses chansons françaises. Elles sont inférieures en nombre à ses madrigaux italiens. Le musicien est d'éducation italienne, le madrigal était la forme la plus en vogue de la polyphonie profane de son temps. Mais il semble que dans la chanson française, ce Wallon soit plus chez lui ; comme dit M. Sandberger, « on observe chez lui un fort courant gaulois ».

Lassus emprunte ses textes à de nombreux poètes ou écrivains de son époque, Ronsard, Marot, Charles d'Orléans, Rabelais lui-même ; beaucoup sont anonymes. Ces textes sont parfois fort courts :

De plusieurs choses Dieu nous garde :
De toute femme qui se farde,
D'un serviteur qui se regarde,
Et de bœuf salé sans moutarde,
De petit dîner qui trop tarde.

Mais on y trouve de véritables perles. Quoi d'une grâce plus noble, dans l'ancienne poésie française, que ceci :

Beau le cristal, beau l'albâtre et l'ivoire,
Beau le porphyre et le jaspe luisant
Et beau est l'or, des beaux métaux la gloire ;

Beau le rubis aux doigts hautains luisants,
Beau de la terre est le fruit, et plaisant,
Beau est le vaincre où tant d'honneur abonde.
Mais des vainqueurs les débats appaisant,
Belle est la paix, seule beauté du monde.

D'autres de ces textes montrent la propension singulière à la gaudriole que les plus sérieux de nos vieux maîtres manifestent dans la chanson profane. Aussi beaucoup d'œuvres de Lassus furent-elles réimprimées avec des textes nouveaux pour devenir, suivant les éditeurs, des « chansons honnestes et chrétiennes », — au grand dam, naturellement, de l'accord réciproque de la note et du mot.

Dans l'illustration musicale de ces textes si divers, Lassus met une variété inépuisable. Nous ne pouvons nous étendre ici sur les moyens employés. Les procédés techniques eux-mêmes deviennent des éléments expressifs, comme dans « Fuyons tous d'amour le jeu », où l'entrée successive des différentes voix, en imitation serrée (comme dans la strette finale de la fugue), donne une impression de hâte fébrile et suggère admirablement l'idée de la fuite.

Les chansons de Lassus (dont un recueil est dédié au roi de France) étaient particulièrement en honneur en France, comme l'indique ce titre d'un recueil de 1574 : *La fleur des chansons des deux plus excellents musiciens de notre temps, à savoir M. Orlando de Lassus et M. Goudimel* [1]). On les exécutait à la mode nouvelle, en chantant la partie supérieure seulement, les voix moyennes et inférieures étant jouées sur des instruments.

Roland de Lassus a même donné son prémon à un genre. Nous voudrions insister quelque peu sur ce détail, non envisagé par M. Sandberger dans sa longue et savante introduction aux chansons françaises publiées dans le volume XIV des œuvres complètes.

En France (et probablement en Belgique), Roland de Lassus n'était jamais appelé Roland, mais Orlande, le « Sieur Orlande »,

1) Compositeur besançonnais (1505-1572), longtemps pris, à tort, pour le maître de Palestrina.

comme disent les actes officiels. Ce nom s'étendit au genre qui avait fait la réputation du compositeur en France et désigna la chanson courte, légère, de texte plaisant, érotique ou bachique. Le nom a passé de l'homme à la chose dans laquelle il s'est spécialisé, comme on nomme un objet d'après son inventeur. C'est dans ce sens qu'il est employé dans les *Mélanges d'Orlande de Lassus* (Paris 1575-1576).

Le mot se perpétua à Mons, où le nom du maître était demeuré populaire, mais, semble-t-il, en s'écartant peu à peu de son sens primitif. D'après de Boussu (*Histoire de la Ville de Mons*, 1725), les mots « Quel Orlande ! » célébraient quelque divertissement ou ripaille extraordinaires : on devine que le mot a passé de la chanson aux divertissements de sociétés qu'elle accompagnait. Chose plus curieuse, le mot est encore en usage aujourd'hui dans le français et le patois locaux, — Delmotte prétend erronément qu'il en aurait disparu depuis près d'un siècle ; mais le sens s'est encore une fois modifié, comme l'origine est évidemment oubliée. « Orlande », « urlande », « orlanderie » sont aujourd'hui synonymes de nouvelle invraisemblable, exagérée, de « canard », dans des phrases comme celles-ci : « Je ne crois pas à ces *orlanderies*-là. » — « *Ça, c'est n'éco ieune d'urlande* » (c'en est encore une d'urlande) — « *Pou eune orlande, c'est une ieune, savez* (pour une orlande, c'en est une, vous savez) ! » [1])

Nous n'insisterons pas sur les madrigaux italiens, qui participent aux qualités de variété et d'intensité expressives des chansons françaises. Lassus y applique en outre les curieuses recherches de plastique musicale dont nous parlions tout à l'heure à propos du madrigal. L'idée de monter et de descendre s'exprime par des ascensions et des descentes de la voix, les mots *corso, vento, vela* (course, vent, voile) amènent de ces longs mélismes qu'on retrouvera, plus tard, associés aux mêmes mots, dans les opéras de Scarlatti.

---

1) Nous devons ces derniers détails à l'obligeance de M. l'avocat Emile Bourlard, de Mons.

Mais cette expression demeure naturellement toute relative. Lassus reste un musicien absolu. Il fait jouer de ses œuvres vocales par un ensemble instrumental ; il publie à Anvers des chansons « convenables tant à la voix comme aux instruments ». Cela ne nous paraît-il pas singulier aujourd'hui et montrant bien la distance qui nous sépare de l'esthétique du XVIe siècle ?

Nous le répétons, Lassus est un épigone, il clôt une période. Mais il a vu se préparer le mouvement qui, en quelques années, allait balayer le style polyphonique qu'il avait tant contribué à perfectionner. Il meurt six ans avant la création du drame lyrique à Florence en 1600. S'il avait vécu à ce moment et dans ce milieu, nul doute qu'avec son tempérament il eût fourni au nouveau genre une contribution intéressante.

On loue encore chez Lassus la justesse de la déclamation, — qualité qu'il partage avec Palestrina. Comme faisaient déjà les vieux lyriques grecs, les syllabes longues reçoivent des notes longues, la syllabe accentuée, la note la plus élevée de la période. (Ici encore, les barres de mesure des transcriptions modernes, par l'imposition arbitraire des soi-disant temps forts et temps faibles, attribuent au compositeur des fautes de prosodie absentes du rythme libre, non barré, de l'ancienne notation.) Au début, on note encore chez Lassus de ces répétitions de mots si réprouvées des créateurs de la monodie dramatique florentine, mais dans ses œuvres de la maturité, Lassus atteint une économie et une sobriété qui augmentent la force de son expression.

Nous avons fréquemment nommé Palestrina. Le rapprochement entre ces deux grands hommes est classique comme celui entre Bach et Haendel, il est même bien autrement justifié. Lassus a moins de grâce que l'Italien, il est moins lumineux, moins parfait, moins mystique surtout. Mais s'il lui est inférieur au point de vue du sentiment religieux, il le dépasse dans la composition profane par l'originalité harmonique, l'énergie, la vigueur, une vivacité puissante, la forte conception, ou bien encore par une fraîcheur primesautière, une sorte de laisser-aller plein de charme. On nota aussi ses accointances avec Josquin de Près : rien d'étonnant, ce sont deux hommes de même race.

Nous lui trouvons, à ce point de vue, quelque chose d'incisif et de mordant qui nous paraît bien de son terroir montois.

Chose curieuse, on s'est servi du rapprochement Lassus-Palestrina pour rabaisser le mérite de notre vieux maître. Nous voulons parler de l'abbé Baini et de son trop célèbre ouvrage sur Palestrina, point de départ des fausses conceptions popularisées par Stendhal et Victor Hugo sur la mission historique de l'Italien. « Roland de Lassus, » lit-on chez Baini, « flamand de naissance (*sic*), flamand de style, stérile en belles mélodies », etc. — Fétis relève avec une indignation amusante cet attentat à la gloire de son concitoyen. Il remarque que c'est précisément par l'abondance de sa mélodie *personnelle* que ce maître se distingue de ses contemporains, que ce sont les chants de sa composition (et non ceux sur des thèmes populaires ou empruntés) qui ont fait sa renommée.

Juste observation. Nous avons dit en commençant combien les procédés techniques, la conception même de l'art, éloignaient de nous les musiciens de la période archaïque. Mais l'inspiration mélodique, le *melos* dans lequel les Grecs discernaient la substance même de la création musicale, demeure l'élément durable de la musique, indépendamment des formes et de la technique qui les enveloppent.

Or, c'est par là que le vieux maître se relie à l'art moderne, c'est ce qui a entretenu sa gloire durant trois cents ans, c'est par quoi il nous demeure accessible, c'est ce qui justifie encore aujourd'hui l'ingénieux jeu de mots ornant des portraits anciens de Lassus :

> *Hic ille Orlandus qui Lassum recreat orbem ;*
> « Voici cet Orlande qui récrée le monde lassé. »

APPENDICE

Lettre de Roland de Lassus au duc Guillaume de Bavière
(Ecrite à Munich, le 11 Septembre 1573.)

Très illustre Prince, mon Souverain Seigneur et Maistre

Je me retreuve avecq la gracieuse letterine que il placuit à Vrē. Ex^{ce} mihy scribere. Après menger opportet bibere, ie veux dire, in meo sermonibus, que ie rens grosse et grasse grâce à Vrē bonté et Ex^{ce}, qui se dègne recorder du moindre de ses petiz serviteurs, de son retour sano et gagliardo, et légier d'argento. Dieu face que ie mente, ma pur l'aqua corr' al mare. Enquant à la musique que Vrē Ex^{ce} m'escrit qu'elle va petit à petit, cela va fort bien, S^{or}, si perche si dice in italiano, pian piano, si va luntano ; librum mutetarum erit completorium, sed nunquam potuerunt habere nec invenire la impresa di Vrā Ex^{tia}, quale va stampato sotte la Sua imagine, si che l'Adam Berg [1]) se donne au cuisiniers d'enfer, et moj je le donne au diable. Quant à la partita d'Anthonia violista, j'ai parlé ad longum con il signor Jacobo Fucarj [2]), e spero que fara bono uffitio per ipsum, si autem veritatem mihj dixit ; quant aux novelles de n^{re} Court, elles ne sont oujes d'un sourt. Monsr le duc Albert se treuve pour adesso à Staremberg, et demourera là jusque qui s'en parte ; il ia beacoup d'autre chose à dire, mais ie ne les veux escrire. Quant à moj, je ne joue plus au palamaglie [3]), si ie ne veux jouer seullet ; le jeu de la balle m'est aussi défendu, car il n'i a balle blanche ne noire, ne bon joueurs ne mauvais ; par ainsi Monsr mō Patron, en moj trouverés un poltron. Je fai quelque fois exercice à pescher, pour éviter vice ; je boy aussi souvent

1) Éditeur de Munich ; imprima plusieurs ouvrages du maître.
2) Membre de la célèbre famille des riches marchands, banquiers et mécènes souabes les Fugger (XIVe au XVIe siècle).
3) Jeu de mail.

d'autant, car mō maistre en fait bien autant; mais laissez les vers qu'il me mengeront quelque iours. Je supplie à Vrē Exce, aussi humblement qu'il m'est possible, de me vouloir tenir en sa bonne grâce, lui baisant le mains avecqz ma feme et petis enfans, semblablement à Madaē la Princesse Renée [1]) et Madaē la Princesse Maximilienne [2]), con un salut 1000 braccia longo à m. Franco, et un gruess [3]) à ma laide vielle mère.

De Monaco (4), le 11 de settembre 1573

De Vrē Exco

Très humble et léal serviteur

ORLANDO LASSO col... (?)

---

1) Renée de Lorraine, épouse du duc Guillaume.
2) Fille du duc régnant Albert.
3) Salut, en allemand.
4) Munich.

La Collection d'études « *Les Grands Belges* » fondée par M. Eugène Bacha, conservateur des manuscrits à la Bibliothèque Royale de Belgique, fera connaître, en dehors de tout esprit de parti, la vie et l'œuvre de ceux de nos compatriotes qui se sont illustrés dans le domaine de la Science, des Beaux-Arts, de la Littérature et de la Politique.

OUVRAGES PARUS :

ARNOLD GOFFIN : *Emile Verhaeren.*
M. DEVIGNE : *Constantin Meunier.*
M. DE RUDDER : *Guido Gezelle.*
JAMES VAN DRUNEN : *Adolphe Quetelet.*
ERNEST CLOSSON : *Roland de Lassus.*
M. DEVIGNE : *Thomas Vinçotte.*

Établissements Brepols, S. A. Turnhout.

ML
410
L3C5
Music

Closson, Ernest
Roland de Lassus

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY